

# DEL SÓTANO AL ESTADIO: TRANSFORMACIONES EN LOS LUGARES DE REPRESENTACIÓN DE MÚSICA ROCK EN BUENOS AIRES 1965-1970

FROM THE BASEMENT TO THE STADIUM: ROCK VENUES TRANSFORMATIONS IN BUENOS AIRES 1965-1970

Ana Sánchez Trolliet \*

Anales del IAA #44 - año 2014 - (175-189) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 3 de noviembre de 2014 - Aceptado: 12 de febrero de 2015.

■ ■ ■ Entre 1965 y 1970 los pioneros del rock en Buenos Aires se lanzaron a la búsqueda de un formato novedoso para presentar públicamente sus composiciones musicales. En este corto periodo, sus presentaciones en vivo asumieron formas bien variables en lo que concierne tanto a las características de la puesta en escena como a los espacios en los que dichas presentaciones tenían lugar. Veredas, bares, sótanos, sociedades de fomento, cines, teatros y estadios deportivos, ofrecían un modo distinto de volver públicas las producciones musicales al tiempo que evidenciaban la vertiginosa expansión del público. Estos cambiantes formatos, por otra parte, no sólo condicionaron las características de la puesta en escena, sino también la relación entre el público y los artistas e, incluso, el vínculo que se establecía entre los asistentes del espectáculo.

**PALABRAS CLAVE:** Buenos Aires. Cultura Rock. Recitales. 60s.

■ ■ ■ Between 1965 and 1970 the first rockers in Buenos Aires set out a new way of presenting their musical compositions in public. During these years, their live performances took different forms with regard to the characteristics of the mise en scène and the place where these presentations took place. Sidewalks, bars, basements, social associations, cinemas, theaters and sports arenas, each offered a different way of making public their musical productions. Moreover, these changing formats not only conditioned the characteristics of the staging, but also the relationship between the audience and the artists and even, the interactions between the members of the public.

**KEYWORDS:** Rock Culture. Buenos Aires. Musical Venues. Sixties.

\* Instituto de Historia, Teoría y Crítica de la Arquitectura y la Ciudad, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad Nacional de La Plata.

## Introducción

En noviembre de 1970, el abandonado velódromo del Parque Tres de Febrero en Palermo fue escenario del “Buenos Aires Rock” (B.A.Rock), el primer “Festival de la música progresiva de Buenos Aires”, un ciclo de cinco días en el que se presentaron alrededor de treinta conjuntos musicales y asistieron 30.000 personas. Este fue el evento más multitudinario que hasta entonces había conocido lo que tímidamente comenzaba a llamarse “rock nacional”. Había sido auspiciado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires y grabado por diversos canales de televisión y emisoras radiales. En las páginas de la revista juvenil *Pelo*, el “B.A.Rock” era puesto en un pie de igualdad con los multitudinarios recitales de Woodstock en Estados Unidos y de la Isla de Wight en Gran Bretaña, conocidos por su multitudinaria convocatoria y por encarnar los ideales hippies de la comunidad juvenil y la liberación sexual.

Un mes antes, el “Primer Gran Festival de la Música Joven” que iba a realizarse en la laguna de Lobos en la provincia de Buenos Aires fue prohibido. En una nota publicada en el magazine *Siete Días*, el encargado de la organización del festival, el conocido locutor y conductor Edgardo Suárez, se empeñaba en aclarar que su evento no guardaba ninguna relación con Woodstock. Estas declaraciones fueron publicadas en el contexto de un debate durante el pre-estreno del film documental *Woodstock (Siete Días, 1970, N° 175, pp. 88-92)*. En el expediente que los servicios de inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (PPBA) labraron para el seguimiento de la organización del encuentro en Lobos, se hacía referencia a este artículo periodístico y se advertía que el distanciamiento de Suárez no era más que una estrategia publicitaria. En el informe clasificado como secreto, un agente señalaba que:

La inserción de ciertos pasajes del film en la publicación referida, que se ha caracterizado por el tratamiento de temas que exaltan aspectos morales de discutida valorización en nuestro medio y que llevan el propósito evidente de atraer al público, especialmente joven, con malsanos designios comerciales (...) indican palmariamente el propósito de establecer su vinculación entre los acontecimientos extranjeros que narra y el festival de Lobos, donde sus mentores no pueden ocultar que el hecho no conlleve sus finalidades lucrativas y eventuales desviaciones al terreno inmoral, con presuntas implicancias políticas ajenas a nuestro modo de vida (PPBA, 1970).

Si bien ambos festivales esperaban recibir la misma cantidad de público y la oferta musical iba a ser similar, ¿por qué un encuentro fue prohibido y otro auspiciado por la Municipalidad de Buenos Aires? Aunque a ciencia cierta esto no pueda saberse, la naturaleza del lugar en donde cada uno de estos encuentros ideaba realizarse pueda ofrecer pistas para comprender la decisión final. El recital de Lobos iba a tener lugar en un campo de unas 64 hectáreas ubicado a la ribera de la laguna y a una distancia de 12 kilómetros de la zona urbanizada más próxima. Los organizadores esperaban que los jóvenes asistieran con carpas para festejar con “música y amistad la llegada de la primavera”. El “B.A.Rock”, en cambio, se realizó en la ciudad –aunque en una extensa zona verde– y su slogan, “hasta que se ponga el sol”, preanunciaba que nadie se quedaría a dormir. Además, las gradas del velódromo garantizaban un orden espacial y corporal que no parecía ser posible en las carpas del campo bonaerense que, según el informe policial, sería “usado como centro de fumadero de hierba” y “para hacer viajes con la pastilla, por lo que se infiere se tendrán los primeros casos reales de uso de L.S.D.”.

Estos modos alternativos con que las autoridades gubernamentales procesaron la organización de un multitudinario evento de rock permiten dimensionar la importancia del espacio de representación musical en la formación de la cultura rock local. El espacio físico del recital fue un campo de disputa que contribuyó a la configuración de una identidad y una particular sociabilidad rockera. El recital fue también materia de experimentación puesto que ni los lugares ni las características de la puesta en escena contaron con un ceremonial prefijado de antemano. Veredas, sótanos, bares, sociedades de fomento, cines, teatros y estadios deportivos, ofrecieron, cada uno, un modo distinto de volver públicas las producciones musicales al tiempo que condicionaron la relación entre el público y los artistas e, incluso, el vínculo que se establecía entre los asistentes del espectáculo. En este artículo me dedico al estudio de estos variados lugares y formatos de representación musical que se registraron en los primeros años del rock porteño.

### **Del baile al silencio: música para bailar y música para escuchar**

A partir de 1965, un pequeño grupo de músicos y poetas entre quienes se contaba a Mauricio "Moris" Birabent, Félix "Litto" Nebbia, Miguel "Abuelo" Peralta, Javier Martínez, Alberto "Pipo" Lernoud, Alberto "Tanguito" Iglesias, Luis Alberto Spinetta y Claudio Gabis, entre otros, emprendieron una renovación en las formas de hacer música juvenil y convirtieron a la música rock en la vía de expresión de una juventud inconformista poseedora de una retórica distante del característico lenguaje del discurso político.

Esta propuesta estética cuestionaba la imagen del artista juvenil mediático y comercial que, desde principios de la década del sesenta, promovían las empresas discográficas a través del Club del Clan o la Escala Musical y también a los grupos que, en el contexto de la beatlemania, emulaban sin mediaciones a los fabulosos cuatro. Esto suponía cantar en castellano, componer las propias letras y melodías y transmitir un mensaje sobre el "ser rebelde" que se inspiraba en la contracultura norteamericana, la *beat generation*, el hippismo y el surrealismo.

En este contexto, la búsqueda de nuevos modos de representación musical fue central en este programa artístico. Los cultores de este rock reclamaban un espacio alternativo a los encuentros en los bailes de fin de semana, el ámbito característico de consumo de música popular juvenil que tenía lugar en los salones de baile de las sociedades de fomento barriales y los clubes de fútbol.

Desde los primeros años de la década del sesenta, estos clubes redefinieron la organización del esparcimiento de los adolescentes pues ofrecieron un espacio fundamental de encuentro que, atravesando barreras de clase y género, fue absorbido mayoritariamente por el *rock and roll* (Manzano, 2010).<sup>1</sup> Allí, además, se inauguraron modos más desprejuiciados para entablar relaciones con el sexo opuesto. El humorista Sempé, en un *cartoon* para el semanario *Primera Plana*, ironizaba sobre la incomprensión de las generaciones mayores al mostrar cómo unos padres le explicaban a su hija cómo debía comportarse en la pista de baile. Estos consejos, pasados de moda, no hacían más que condenar a la joven a la soledad: mientras sonaba un grupo de rock y el joven público se amontonaba alrededor del escenario y bailaba suelto, la muchacha permanecía sentada en una mesa junto a sus padres quienes le daban instrucciones sobre el uso del "carnet de baile" donde debía anotar a los posibles candidatos para concederles una pieza (Fig.1).

Si bien muchos de los pioneros del rock “rebelde” antes de formar los grupos que los consagraron como tales comenzaron su carrera profesional en estos bailes cantando en inglés e imitando a *The Beatles* (Tanguito en Los Dukes, Billy Bond en Los Guantes Negros o Litto Nebbia en Los Wild Cats), consideraban a este circuito como la expresión más cabal de la “comercialización” musical. La presentación en estos shows se gestionaba a través de los representantes de artistas o de las compañías discográficas que vendían los conciertos a los clubes de barrio. Los grupos eran seleccionados en una prueba musical y luego los productores musicales determinaban qué tipo de música convenía que cada artista representara (*Confirmado*, 1970, N° 243, p. 28). Cuestionando esta práctica (aunque sin abandonarla) y alegando que requerían de un lugar específico donde pudieran dar a conocer sus composiciones y no los variados ritmos y canciones que pedía el “gran público”, los jóvenes rockeros comenzaron a explorar alternativas formas de exposición pública.

Esta voluntad de hacer de la música un arte de vivir y un producto cultural que no se acomodara a los requerimientos de la industria cultural tendió a marginar, en un primer momento, a los productores de este “rock rebelde” del gran mercado. En efecto, las calles, las plazas y los bares céntricos de la ciudad se convirtieron en un espontáneo escenario para los rockeros. Una de las primeras presentaciones públicas se realizó a bordo de una camioneta. Los Beatniks, instalaron en la caja de una *pick up* sus instrumentos y se echaron a andar sobre la Avenida Corrientes. Si bien fueron muchos los curiosos transeúntes que se acercaron al recital móvil, Los Beatniks no consiguieron engrosar las ventas de su primer simple.

Por otra parte, Félix “Litto” Nebbia, recuerda que una de las prácticas cotidianas antes de que La Balsa se convirtiera en un éxito comercial consistía en ir

(...) con las violas al centro, por la tarde, a hacer difusión de las canciones. Entrábamos a un bar bien de oficinistas, de bancarios, pedíamos un cafecito, cuando el tipo ponía el café y el agua, sacábamos la viola y empezábamos a cantar fuerte... el tipo llamaba a la cana y nos teníamos que ir corriendo antes de que llegara (Grinberg, [1977] 2008, p. 79).

Estas exposiciones callejeras se dieron en paralelo a la búsqueda de lugares cerrados donde presentar sus composiciones. El bar La Cueva, un sótano de exiguas dimensiones ubicado sobre la Avenida Pueyrredón en el barrio de Recoleta, se reitera en las memorias de los primeros rockeros como un local fundamental en el que fue posible ensayar un nuevo tipo de espectáculo musical (Ábalos, 2009). Allí no cabían más de cincuenta personas: había una barra, pocas banquetas, un improvisado escenario y un equipo de sonido. Había sido un cabaret, pero desde 1962 era uno de los pocos lugares de Buenos Aires donde podía escucharse jazz en vivo (*Panorama*, 1965, N° 30, pp.112-113). Si bien contaba con una serie de músicos estables, también se realizaban *jam sessions* con el escenario abierto para todo aquel que quisiera tocar. La Cueva permitía largas improvisaciones y los jóvenes interesados por las nuevas formas del rock encontraron en este sótano un lugar de encuentro y un espacio abierto a la experimentación musical.

La concepción que los jóvenes rockeros tenían de su propia música encontraba en los teatros a su ámbito ideal puesto que su objetivo era convertir a una música que originalmente era “para bailar” en una “música para escuchar”. Esto pretendía desplazar al rock del lugar del entretenimiento y el consumo popular para convertirlo en una forma de arte

mayor que requería de un nuevo tipo de corporalidad que rompiera con la concepción del *rock and roll* bailable.

El escenario y las butacas de la sala de teatro parecían ofrecer las mejores condiciones para que el espectáculo fuera contemplado en silencio dado que la escucha atenta favorecía la comprensión del mensaje que querían transmitir. Esto se reforzaba con la entrega de volantes o folletos donde se transcribían las declaraciones de principios de los anfitriones. Estas primeras presentaciones en teatros no tuvieron un formato preestablecido de antemano. En general, todas guardaban un estilo experimental que trascendía la cuestión musical: las canciones se combinaban con obras de teatro, lecturas de poesía o proyecciones de imágenes.

El primer ingreso del rock a una sala de teatro fue en 1966, cuando Los Beatniks se presentaron con canciones propias en el Teatro del Altílo en Florida 640. La puesta en escena remitía a la biografía de los músicos. El escenario estaba ambientado como si fuera la habitación de la pensión en la que vivían y el concierto se planteaba como parte de la ficción: simulaban estar ensayando para un show al que habían sido contratados (Fernández Bitar, 1993).

Miguel Grinberg, periodista, poeta y editor, fue un activo gestor de recitales en pequeños teatros como De la Fábula y Theatrón. Se trataba de salas del *off off* Corrientes en las que no cabían más de 100 personas. Hacia el fin de 1966, tuvo lugar un concierto en La Fábula, un pequeño teatro-escuela del barrio de Abasto. La elección del lugar no fue azarosa ya que, como recuerda Grinberg (2004), enlazaba al rock con la tradicional música de la ciudad, el tango. El espectáculo adquirió matices pedagógicos. Entre canción y canción, se narraba la historia de la contracultura y el rock (Kreimer y Polimeni, 2006, p. 21).

En 1967, Grinberg organizó un nuevo concierto de “rock y poesía” con la pretensión de vincular a los músicos con algunos intelectuales y poetas del Bar Moderno, renombrado ámbito de la bohemia porteña también frecuentado por los músicos. El encuentro se realizó en el Theatrón, una sala en un sótano de una galería en la Avenida Santa Fe a la altura de Pueyrredón. Allí participaron miembros de revistas literarias como Sergio Mulet de *Opium*, Juan Carlos Kreimer de *Piumo* y Gianni Siccardi, Poni Micharvegas y José Peroni de *Sunda*. El encuentro fue musicalizado por Moris y Litto Nebbia y, al igual que en los eventos anteriores, los escasos espectadores observaban el show sentados.

La consagración del rock dentro de la escena artística local sobrevino a partir de 1967, cuando el Instituto Di Tella se convirtió en un espacio de encuentro de rockeros y en un nuevo escenario. El espectáculo “*Be at Beat Beatles*”, concebido como el “1° Festival en Homenaje a los Beatles” tuvo lugar en la sala de espectáculos del Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) y fue organizado por el sociólogo y artista plástico Roberto Jacoby junto con los disc-jockeys y músicos Miguel Ángel Tellechea y Daniel Armesto. En marzo de 1969, el CEA volvió a convocar otro ciclo de recitales. En “Tres espectáculos *Beat*” participaron Manal, Almendra y La Cofradía de la Flor Solar.

Las características de estas presentaciones tampoco tuvieron un formato específico. Para el primer evento, la sala del CEA parecía asemejarse al *Morrison Planetarium* de San Francisco o al *Fillmore East* de Nueva York con sus shows multimedia de luces psicodélicas (Rycroft, 2011). El ciclo siguiente, aunque guardó las convencionales características de un espectáculo musical, fue apreciado por el Instituto por su potencialidad renovadora para las artes dramáticas. Roberto Villanueva, el director del centro, destacaba el importante lugar que desempeñaba el público en esta “nueva forma” de “teatro contemporáneo”(1969).

El sello discográfico Mandioca fue otro agente activo en la conformación de un rock de teatro. En 1968, esta discográfica que aglutinaba al reconocido editor de libros Jorge Álvarez y a un grupo de jóvenes recién egresados del Colegio Nacional Buenos Aires (Pedro Pujó, Rafael López Sánchez y Javier Arroyuelo), convocó a un recital de canciones para la presentación de su sello en el Teatro Apolo. Allí participaron Manal, Miguel Abuelo y Cristina Plate. La revista *Análisis* detalló que el “muy poco habitual” público que concurrió al teatro ya no se restringía a los circuitos intelectuales del microcentro porteño puesto que los “frecuentes practicantes del cine, el teatro, la literatura, el periodismo o simplemente el ocio, se confundieron con una mayoritaria asamblea de *teenagers* suburbanos” (*Análisis*, 1968, N°402, p.459).

Esta incipiente expansión del público despertó la atención de las fuerzas policiales, que apostaban los camiones celulares en la puerta de los teatros e interrumpían los conciertos con funcionarios policiales “armados de ametralladoras” y apresaban a los asistentes y los músicos por averiguación de antecedentes (*Análisis*, 1969, N° 445, p. 81). Además, la Ordenanza N° 24.347 sancionada el 29 de mayo de 1969 en el marco de la campaña de “moralización pública de la ciudad”, vigente desde los inicios del gobierno militar de la auto-denominada Revolución Argentina, establecía una serie de normas para los “locales de baile” que controlaba rigidamente, entre otras cosas, la luminosidad de los ambientes y los horarios de apertura y cierre (Policía Federal Argentina).

Para evitar esta creciente represión policial, Jorge Álvarez, Pedro Pujó y el productor Aníbal Gruart, organizaron en junio de 1969 el ciclo de *Beat* Baires en el Teatro Coliseo que, a diferencia de las anteriores presentaciones, convocó al espectáculo musical los domingos a la mañana. Allí participaron grupos consagrados como Almendra y Manal junto con nuevos grupos catalogados de “comerciales” como Conexión N°5, Piel Tierna, Los Mentales y Charlie Levi, entre otros. Del formato experimental de las primeras presentaciones poco quedaba. El público mantenía el silencio mientras un presentador anunciaba a cada conjunto. Por otra parte, a diferencia de los primeros recitales que se difundían por medio de pegatinas y folletos en las calles del microcentro porteño, el evento del Coliseo fue promocionado por una gran cantidad de revistas. La llamada “música *beat*” comenzaba a ser reconocida socialmente, así lo indicaba el crítico musical Jorge Andrés que declaraba desde las páginas de *Análisis* que “la música desconocida que Buenos Aires ansía será producida por algunos de esos extraños muchachos que circulan sin importarle su pelo largo y trajes diferentes” (1969, N° 423, p. 59).

La realización del ciclo *Beat* Baires formaba parte del programa de transformación del Teatro Coliseo que, reinaugurado en abril de 1961, se proponía ofrecer a la ciudad “un auditorio de música coral, sinfónica y de cámara” (Lyra, 1961, p. 25). Con todo, el rock no tardó en ocupar este escenario ampliado y mejorado acústicamente (Fig. 2 y 3). La sala del teatro Coliseo, con una capacidad para 1773 localidades, estuvo repleta. El magazine *Panorama* advertía que el público de música *beat* “comenzó a centellear en las zonas más dispares de Buenos Aires”, desde el Instituto Di Tella, “hasta Flores, Caballito o Morón” (1969, N° 137, p. 26).

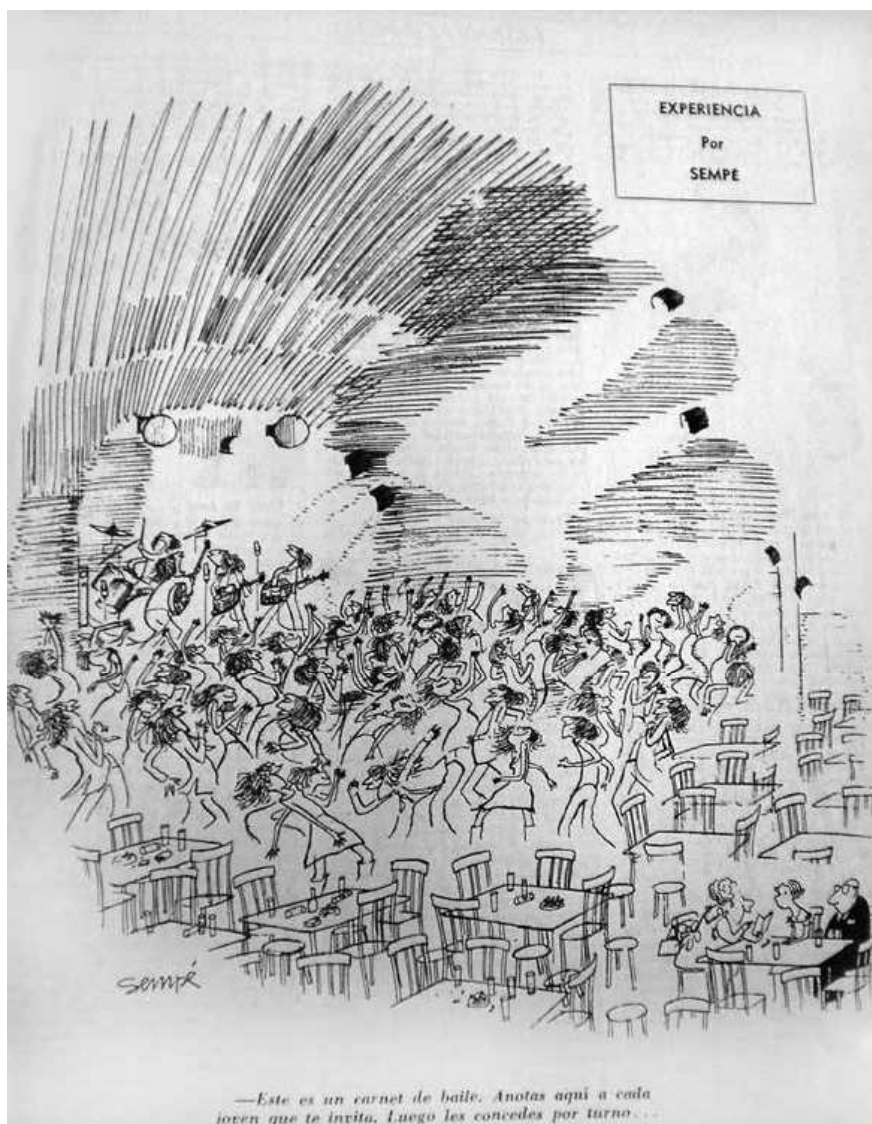


Figura 1: "Experiencia".  
Fuente: *Primera Plana*  
(marzo 1968). N° 271,  
p. 45.



Figura 2: Vista del escenario del Teatro Coliseo  
desde la entrada. Fuente: *Archivo Teatro Coliseo*.



Figura 3: Vista de la sala desde las plateas altas.  
Fuente: *Archivo Teatro Coliseo*.

## Al “aire libre”: festivales masivos de rock

En 1969, la música y el estilo de vida de los jóvenes rockeros se habían convertido en un fenómeno de notoriedad pública. Mientras las emisoras de radio difundían *La Balsa* y *Ayer Nomás*, simples que en el furor de la beatlemania ofrecían una versión en español de la música *beat* internacional, los diarios y las revistas de actualidad difundían la moda colorida y desalineada de un grupo al que comenzaron a identificar como los “hippies locales”. El auge que experimentaba esta música requería de espacios cada vez más amplios que pudieran acoger a sus numerosos seguidores pues las salas de los teatros ya no resultaban suficientes. De ahora en más serían los predios al aire libre los espacios que vendrían a dar cobijo a un nuevo tipo de presentación en vivo: el festival.

Siguiendo el ejemplo de los festivales de canción internacionales, se organizaron tres encuentros dedicados exclusivamente a la música *beat*: El “Festival Nacional de la Música *Beat*” en el Teatro El Nacional de Avenida Corrientes 960, el “Festival de la Música Joven” en las piletas de Ezeiza y el “Festival Pinap de la Música *Beat* y Pop” en el Anfiteatro Río de la Plata en Figueroa Alcorta y Pueyrredón. Estos festivales duraban varias jornadas y seguían la modalidad del concurso. Al final del ciclo, un jurado formado por periodistas, productores y músicos elegía a los ganadores. Se galardonaba a la ejecución, el tema y la interpretación. Los triunfadores tenían la posibilidad de ser editados por una compañía discográfica y el premio también podía incluir instrumentos, equipos de sonido y una gira por el interior del país auspiciada por la compañía de gaseosas Coca Cola (*Señoras y Señores*, 1969, N° 5, p. 16).

El evento que marcó una diferencia en esta zaga de festivales fue el organizado en las piletas 3 y 4 de Ezeiza en la primavera de 1969. Allí fue organizado por primera vez un “Día *beat* al aire libre”. A partir de entonces “la música *beat*”, “abandonaba definitivamente los ámbitos cerrados, exclusivos e irrumpía mágicamente en la masificación” (*Panorama*, 1969, N° 137, p. 28). Al primer “picnic *beat*” asistieron unos 2.500 espectadores y para poder llegar a destino, los organizadores instalaron doce micros especiales para cubrir el trayecto desde Liniers hasta Ezeiza. Los medios de comunicación volvieron a destacar la “heterogeneidad de los asistentes”, describiendo que en el encuentro convivieron “matrimonios jóvenes (con bebés en muchos casos), parejas ancianas, adultos pulcros, profesores de la Facultad de Filosofía y Letras, jóvenes de todas las clases sociales, universitarios, obreros y hasta curiosos de villas miserias cercanas” (*Panorama*, 1969, N° 127, p. 57).

En octubre, tuvo lugar en el abandonado Anfiteatro Río de la Plata en Figueroa Alcorta y Pueyrredón, el festival “Pinap” organizado por la homónima revista juvenil y auspiciado por la municipalidad de la ciudad que cedió gratuitamente el lugar. Se trataba de una operación de revalorización de un predio al que “se lo va comiendo implacablemente la herrumbre” (*Confirmado*, 1969, N° 228, p. 42).

Esta vez, los episodios de violencia no fueron patrimonio exclusivo de las *razzias* policiales, entre los asistentes también se registraron situaciones conflictivas. Para *Confirmado* las grescas se ocasionaron por un prejuicio “clasista”. La transversalidad social de un evento que era considerado “una mezcla de Barrio Norte con Villa Caraza” fue motivo de discordia y terminó en una muchedumbre de golpes y agresiones entre los jóvenes asistentes. Según se describía, el “lumpenaje”, que había arribado desde los lejanos suburbios de la Capital, era motivo de desprecio entre los “prejuiciosos cultores de la música *beat*”. El público, como ya había anticipado Villanueva para los espectáculos del Di Tella, también reclamaba su cuota de protagonismo.



Por último, el “B.A.Rock. Festival de la música progresiva en Buenos Aires” que tuvo lugar en noviembre de 1970 en el Velódromo de Palermo en Figueroa Alcorta y Belisario Roldán, inauguró una nueva manera de concebir este tipo de encuentros en el ámbito local. El festival fue organizado por *Pelo*, una revista que procuraba diferenciarse de otras al especializarse únicamente en el “rock progresivo”, aquel contrario al “complaciente” que permitía “elevar el nivel cultural y técnico de la música” (*Pelo*, 1970, N°9, p. 50). Con este lema, *Pelo* pretendía resituar discursivamente al rock en el plano de la contracultura y por esto el “B.A.Rock” no tenía auspicio de ninguna compañía de gaseosas ni se organizaba en torno a un certamen de competición.

En esta oportunidad la convocatoria al “B.A.Rock” también se realizó en conjunto con la municipalidad ya que la Secretaría de Cultura había cedido el predio para el festival. El encuentro tuvo lugar en uno de los espacios más verdes de la ciudad, alejado de construcciones y vecinos, pero cerca de grandes ejes de avenidas que facilitaban el acceso en auto o transporte público.

Hacia el fin de la década, la incipiente masividad de la cultura rock y su pretendida voluntad de alterar los modos de ocupar la ciudad demandaba de locaciones específicas con las que Buenos Aires no contaba. Por esto, se utilizaron construcciones que habían sido proyectadas para albergar a otras formas de esparcimiento popular. Las piletas de Ezeiza y el velódromo de Palermo fueron construidos durante los años peronistas y el anfiteatro de Buenos Aires, había sido el escenario de la exposición del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo durante el gobierno de Frondizi.

Como ha destacado Anahí Ballent (2005), las piletas y los bosques de Ezeiza se habían proyectado como obras complementarias a la construcción del aeropuerto. Esta obra cuya gestación comenzó en 1944, se inscribía en un programa que articulaba una transformación territorial en los terrenos deprimidos de la cuenca del río Matanza a partir de la instalación de un novedoso equipamiento urbano (2005). Ezeiza, además, ocupó un lugar significativo en el imaginario social, ya que se proyectaba como una operación de modernización cuyo objetivo era democratizar el derecho a la ciudad y ofrecer a los sectores populares espacios de esparcimiento y recreación que hasta entonces eran privilegio de las clases medias y altas. En este marco se construyeron dos complejos con tres piletas cada uno: sobre el río Matanza en 1949 y sobre la autopista en 1950 (Figs. 4, 5 y 6).

El velódromo Municipal se había construido en el marco de una serie de obras apun- taladas por la ley N°12.932 de 1946 que otorgaba recursos a la construcción de estadios, campos e instalaciones deportivas con destino a la realización de los Primeros Juegos Pana- mericanos de 1951. El estadio contaba con una pista de ciclismo, dos tribunas enfrentadas construidas en hormigón armado con una capacidad para 7500 personas cada una, depen- dencias de vestuario e instalaciones de servicios (*Página/12*, 2013, p. 2) (Figs. 7 y 8).

Por otro lado, el Anfiteatro Río de La Plata, formaba parte de los pabellones erigidos para recordar los 150 años de la Revolución de Mayo ubicados entre las avenidas Figueroa Alcorta y Libertador a la altura de la Facultad de Derecho. La exposición contaba con una serie de pabellones desmontables de exuberantes formas y dimensiones que pretendían mos- trar la prosperidad económica de la Argentina desarrollista (Santángelo, 2013). En el predio se había instalado un pabellón con forma de prisma, otro con forma de burbuja de nylon de 20 metros de altura, una cúpula geodésica, una computadora gigantesca y, entre otras construcciones, un puente de hormigón armado (Figs. 9 y 10).

Figura 4: Vista aérea del balneario popular de Ezeiza, sin fecha.  
Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento de Documentos Fotográficos (AGN-DDF), Caja N° 2077.



Figura 5: Vista de una de las piletas de Ezeiza durante el verano, sin fecha.  
Fuente: AGN-DDF, Caja N° 2077.



Figura 6: Las piletas de Ezeiza durante el "Festival de la Música Joven".  
Fuente: "Beat Argentino. Primavera de las melenas", *Panorama*, N° 127, 30 de septiembre de 1969, p. 57.





Figura 7 (arriba): Vista aérea del velódromo de Palermo y el Parque 3 de febrero, 19 de noviembre de 1958. Fuente: AGN-DDF, Caja N° 3226.

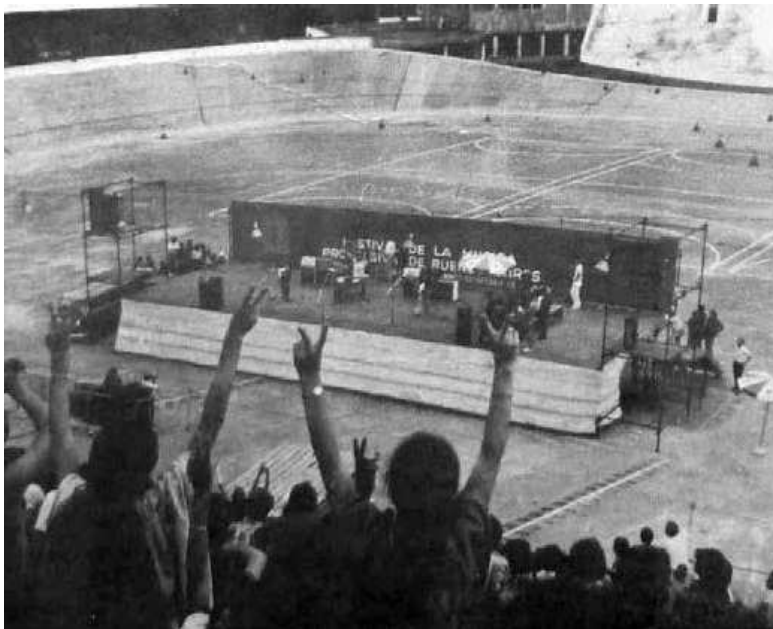


Figura 8 (izq.): Vista de la tribuna y el escenario en el Velódromo de Palermo durante la realización del B.A. Rock. Fuente: *Pe/o*, N° 10, noviembre 1970, pp. 54-5.



Figura 9 (arriba): Feria Nacional del Sesquicentenario, 1961 (En el centro de la exposición puede verse el anfiteatro). Fuente: AGN-DDF, Caja N° 1806.

Figura 10 (der.): El Anfiteatro durante la realización del "Festival Pinap de la Música Beat y Pop", 1969. Fuente: Archivo Juan Manuel Sáez.



Estas tres construcciones que habían sido pensadas como paradigmas de la modernidad urbana se encontraban olvidadas en el momento en que fueron apropiadas por los rockeros para ofrecer sus espectáculos en vivo. Las piletas de Ezeiza y el velódromo, rastros del peronismo que el gobierno de la Revolución Argentina pretendía erradicar, presentaban los signos de la degradación material y el paso del tiempo. El anfiteatro, también había caído en el olvido y era uno de los últimos vestigios de una feria que fue considerada un fracaso por la escasez de público y la falta de coordinación y criterio expositivo (*Página/12*, 2010). Así pues, la utilización de estos predios para los espectáculos de rock contribuyó a valorizar zonas depreciadas pero también evidenciaron el lugar relegado que los encuentros rockeros tuvieron en la ciudad y la cultura local pese a su creciente popularidad.

### Palabras finales

Los promotores del llamado rock contracultural en Buenos Aires, hicieron de este género musical un modo alternativo de interpretación del presente que inauguró nuevas formas de sociabilidad juvenil y construyó un marco de referencia para los encuentros que tenían lugar en la vida urbana en que estaban insertos. El recital se convirtió en un espacio privilegiado para consolidar una identidad colectiva en torno al consumo y la producción de música rock. Las presentaciones en vivo se configuraron como un ámbito diferente al de la cotidianidad de amplios sectores de la juventud que impugnaron los modos tradicionales de ocupar el espacio urbano y de consumir música juvenil. En la búsqueda de lugares de concierto y en los cambiantes formatos de las presentaciones en vivo se trasluce la trama de tensiones que se tejieron en torno a la aparición de un nuevo tipo de consumo cultural juvenil. Los rockeros pujaron por diferenciar su producción musical de otras formas que consideraban poco sofisticadas y por esto se lanzaron a la búsqueda de un espacio específico que los distinguiera. A medida que sus seguidores crecían sustantivamente, la necesidad de contar con espacios cada vez más extensos evidenció las contradicciones que los rockeros establecieron con el mercado, con los sectores más conservadores de la sociedad y también con la ciudad.

El acelerado crecimiento del público hacia el final de la década del sesenta volvió visible la ampliación de las fronteras sociales y culturales del rock. Esta incipiente masificación no sólo trastocó las relaciones entre los artistas y el público sino que también significó el ingreso indiscutido del rock a la industria cultural pese a que el *ethos* contracultural se había cristalizado como un núcleo irreductible de sentido entre los cultores del rock. Por otra parte, en el marco de un creciente clima represivo impulsado por las campañas de moralización policial durante el gobierno militar de Onganía, el recital se había convertido en una salida peligrosa que podía terminar con una estadía en la comisaría. Además, a los ojos del conjunto de la sociedad, el joven rockero constituía una figura exótica que muchas veces se ligaba al delincuente, el drogadicto o el homosexual. Por último, la masificación de la incipiente cultura rock argentina se enfrentó con un límite impuesto por la ciudad material. En Buenos Aires no se contaban con espacios preparados para albergar este tipo de eventos masivos. Por esto, los grandes recitales se realizaron en locaciones que originalmente fueron pensadas para albergar otras formas de esparcimiento popular. No obstante, en el momento de ser utilizadas por los rockeros, se encontraban abandonadas y en desuso, volviendo visible el carácter marginal que el rock ocupó en la cultura urbana local durante sus primeros tiempos.

## NOTAS

**1** Las definiciones que el llamado rock contracultural encontró en el ámbito local fueron variables: conocido primero como “música *beat*”, luego “rock” y hacia el fin de los sesenta, “música progresiva” y, tímidamente, “rock nacional”. Sus impulsores pretendían diferenciarse del *rock and roll*ailable asociado a las contorsiones de caderas al estilo Elvis Presley, de los galanes “nuevaoleros” y de lo que denominaban “rock complaciente”. Todos ellos, según su visión, se guiaban por criterios comerciales y no se interesaban por la experimentación artística ni la evolución musical.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ábalos, E. (2009). *Rock de acá. Los primeros años. La historia contada por sus protagonistas*. Buenos Aires, Argentina: Cooperativa Chilavert Artes Gráficas.
- Andrés, J. (1969). El último boom. *Análisis* N° 423, 1969, p.59.
- Ballent, A. (2005). *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Quilmes, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Fernández Bitar, M. (1993). *Historia del rock en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Distal.
- Gradín, C. (2010). El futuro no llegó. La exposición por los 150 años de la revolución de mayo que pocos recuerdan. *Suplemento Radar, Página/12*, 12 de septiembre de 2010, pp. 20-21.
- Grinberg, M. (2004). *La Generación V. La insurrección cultural de los años 60*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Grinberg, M. ([1977] 2008). *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.
- Kreimer, J.C. y Polimeni, C. (2006). *Ayer nomás. 40 años de rock en la Argentina, 1966-2006*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Musimundo.
- Manzano, V. (2010). Ha llegado la nueva ola. Música, consumo y juventud en la Argentina. 1955-1966. En Cosse, I.; Felitti, K. y Manzano, V. (eds.). (2010). *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Policía Federal Argentina (1969). *Sección orden del día*. Disposición N° 176, ordenanza N° 24.347. Reglamentación para los locales de baile. República Argentina: Ministerio del Interior.
- Rycroft, S. (2011). *Swinging City: A cultural geography of London. 1950-1974*. Surrey, Inglaterra: Ashgate.
- Santángelo, M. (2013). Un mundial a colores. Arqueología de un predio. En *2as. Jornadas Arqueología de la Contemporaneidad, Cultura Política y Cultura del Espacio en la Ciudad Latinoamericana (1950-200)*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.
- Schmitt, U. (1994). Una nación por tres días. Sonido y delirio en Woodstock. En Schütz, U. (Ed.). (1994). *La fiesta. De las Saturnales a Woodstock*. Madrid, España: Alianza Cien.
- S/A. (1968). Mandioca: La madre de los chicos. La vida es como un long play. *Análisis* N° 402, p. 459.
- S/A. (1969). *Beat en Patacón* 99. Mientras llegue el día. *Análisis* N° 445, p. 81.
- S/A. (1969). Festivales. El costado secreto. *Confirmado* (octubre 1969), p. 42.
- S/A. (1970). Tiempo Moderno. El Zucundúm una industria nacional. *Confirmado* N° 243, p. 28.
- S/A. (1965). Los dueños de la noche. *Panorama* N° 30, pp. 112-113.
- S/A. (1969). Melenudos del mundo uníos. *Panorama* N° 112, p. 62.
- S/A. (1969). *Beat Argentino*. Primavera de las melenas. *Panorama* N° 127, 1969, p. 57.
- S/A. (1969). Cómo viven los hippies argentinos. *Panorama* N° 137, 1969, pp. 26-29.
- S/A. (1969). B.A.Rock. *Revista Pelo* N° 9, 1969, p. 50.
- S/A. (1969). La fiesta ha comenzado, *Señoras y Señores* N° 5, p. 16.
- S/A. (1970). Un cierto modo de amar, *Siete días* N° 175, pp. 88-92.
- Sempé, J. (1968). Experiencia. *Primera Plana*, 1968, N° 271, p. 45.
- Tartani, J. (2013). Velódromo. *Suplemento M2, Página/12*, 20 de abril de 2013, p. 2.
- Villanueva, R. (1969). *Tres espectáculos Beat*. Buenos Aires, Argentina: Archivo Instituto Di Tella, CEA, Universidad Torcuato Di Tella, Caja N° 14.

### **Ana Sánchez Trolliet**

Socióloga, Universidad de Buenos Aires (UBA, 2006), Magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, Universidad Torcuato Di Tella (UTDT, 2014), becaria Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Miembro del equipo de investigación Arqueología de la Contemporaneidad. Cultura del Espacio y Cultura Política en la Ciudad Rioplatense (1966-2001) de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata (FAU-UNLP) y del equipo de investigación UBACyT, Políticas de consenso y tácticas de resistencia: Producciones culturales en dictaduras y posdictaduras en América Latina del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (IIGG-FSOC-UBA).

Instituto de Historia, Teoría y Crítica de la Arquitectura y la Ciudad.

Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Universidad Nacional de La Plata (HITEPAC - FAU – UNLP).

Calle 47 N°162 esq. 117 CP 1900, La Plata.

Provincia de Buenos Aires, República Argentina.

absanchezt@gmail.com

